



Le paganisme dans La Confession d'un enfant du siècle d'Alfred de Musset

Janis Nassar

► To cite this version:

Janis Nassar. Le paganisme dans La Confession d'un enfant du siècle d'Alfred de Musset. “ Métamorphoses du paganisme en littérature ”, Apr 2015, Toulouse, France. hal-01236304

HAL Id: hal-01236304

<https://hal.science/hal-01236304>

Submitted on 1 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Journée des jeunes chercheurs ELH « Métamorphoses du paganisme en littérature »

INTRODUCTION

La Confession d'un enfant du siècle est le seul roman achevé et publié de Musset. Il paraît en février 1836. Musset y interroge la possibilité de la foi après la chute de l'Ancien Régime et, ce faisant, celle d'un retour au paganisme après le déclin du christianisme. Pour examiner cette question du paganisme dans le roman, nous nous appuierons sur la définition de ce dernier que donne l'anthropologue Marc Augé dans son ouvrage intitulé, en réponse à Chateaubriand, *Génie du paganisme*. Marc Augé distingue trois points qui différencient le paganisme du christianisme :

Il n'est jamais dualiste et n'oppose ni l'esprit au corps ni la foi au savoir. Il ne constitue pas la morale en principe extérieur aux rapports de force et de sens que traduisent les aléas de la vie individuelle et sociale. Il postule une continuité entre ordre biologique et ordre social qui, d'une part, relativise l'opposition de la vie individuelle à la collectivité dans laquelle elle s'inscrit, d'autre part tend à faire de tout problème individuel ou social un problème de lecture : il postule que tous les événements font signe et tous les signes sens¹.

L'ici-bas est donc pour les païens un tout indivisible qui se suffit à lui-même : il n'est pas d'appel à la transcendance, il n'est nul besoin d'une instance extérieure pour comprendre le monde.

Contrairement à beaucoup de ses contemporains, comme Balzac, Hugo, Benjamin Constant ou encore Joseph de Maistre et Bonald, Musset ne théorise pas la place et le devenir de la spiritualité après la Révolution. Mais son roman exprime de l'intérieur la crise du sentiment religieux qui touche son époque en relatant l'expérience d'un enfant du siècle qui emprunte bien des traits à son auteur. Comment garder la foi quand on a cessé de croire en l'au-delà que promettait le christianisme ? Nous verrons que, dans la *Confession*, la pensée païenne, moniste, imprègne non seulement la peinture d'un âge d'or définitivement perdu mais aussi celle d'un ici-bas coupé de tout horizon métaphysique : le paganisme s'y présente, en effet, comme une perversion de la foi chrétienne. La théorie du désir triangulaire de René Girard² nous permettra d'éclairer la définition que Musset donne du mal du siècle à la lumière de la « transcendance déviée », pour reprendre une notion de cet anthropologue. Dans un second temps, nous verrons que le roman se présente comme la quête par le narrateur autodiégétique d'un principe d'extériorité aussi nécessaire à la compréhension du monde et de soi qu'incertain et impénétrable. La poétique même du roman est la traduction de cet appel à une transcendance qui n'a que l'écho

¹ Marc Augé, *Génie du paganisme*, Paris, Gallimard, 1990, p. 14.

² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, in *De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007.

pour réponse. Enfin, à la lumière de ces questions, nous interrogerons le statut que Musset donne à la littérature et à l'écrivain.

I. Le paganisme comme perversion de la foi chrétienne

L'homme moderne, libéré de l'au-delà chrétien par les philosophes des Lumières, peut-il revenir à cette harmonie première avec le monde qui caractérisait l'époque païenne ? Peut-il connaître au présent et ici-bas le bonheur dont le christianisme lui promettait de jouir après la mort ? Non, répond Musset qui souligne la facticité des plénitudes dont l'homme croit jouir en ce monde : l'amour et la gloire se présentent dans la *Confession* comme des illusions. Le paganisme ne peut être qu'une perversion du christianisme, car l'homme moderne ne se remet pas de la promesse non tenue par ce dernier et continue d'aspirer à un au-delà.

1. Napoléon : un demi-dieu ?

Dans le chapitre 2 de son roman, Musset analyse les causes du mal du siècle : la première d'entre elles serait la chute de Napoléon. Le narrateur s'identifie à la génération qui a grandi pendant les guerres de l'Empire, contrairement à Musset qui est né en 1810. Napoléon fait figure de médiateur pour cette génération qui n'aspire qu'à faire la guerre et qu'à étendre l'Empire. Nous empruntons le terme de « médiateur » à René Girard³. Rappelons que, pour ce dernier, le désir est mimétique, il vit d'imitation et engage, pour cela, trois instances : le sujet du désir, l'objet du désir et le médiateur, c'est à dire celui qu'imité le sujet, celui à qui s'identifie le sujet en désirant. Véritable dieu vivant, l'Empereur représente pour la jeunesse de l'Empire ce modèle qu'est le médiateur. Son règne est décrit dans un registre épique rare dans l'œuvre de Musset, habituellement peu enclin à célébrer les valeurs collectives, mais le texte est à double entente et l'idéalisation de Napoléon ne va pas sans ironie. En fait, Musset convoque les valeurs épiques pour les mettre à distance. Le récit de la chute de l'Empereur souligne la précarité de sa gloire et avec elle la précarité du désir de la jeunesse qui entre en crise :

Alors s'assit sur un monde en ruine une jeunesse soucieuse. Tous ces enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre ; ils étaient nés au sein de la guerre, pour la guerre. [...] Ils avaient dans la tête tout un monde ; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain⁴.

³ *Ibid.*, chap. 1.

⁴ Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. de Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, 2010, p. 63. Nous utiliserons désormais cette édition dans nos notes de bas de page.

Le mal du siècle peut ainsi se définir comme une crise du désir qui est en manque de médiateur. Qui être ? Qui devenir en l'absence de modèle ? Le présent apparaît comme un temps mort.

Mais depuis quand a-t-on besoin d'un médiateur pour être soi ? La suite du chapitre fait remonter ce phénomène au XVIII^e siècle : c'est depuis Voltaire et Montesquieu, depuis le rationalisme des Lumières qui a déraciné la foi religieuse, affirme Musset, non sans nostalgie pour le temps des superstitions consolatrices. Les philosophes des Lumières dont il fait le procès, en niant l'au-delà chrétien, en montrant que cet au-delà n'était qu'un instrument politique aux mains de l'Église, ont laissé croire à l'autonomie métaphysique de l'homme : ils sont à l'origine d'une déviation de la transcendance dont la divinisation de l'Empereur est un symptôme. La jeunesse de l'Empire, après la chute de Napoléon, se retrouve confrontée à son néant ontologique : son désir ne trouve plus d'objet parce que les médiations (qui assuraient l'épanouissement de ce désir) se sont révélées fragiles et mensongères. Napoléon « détruisit et parodia les rois, comme Voltaire les livres saints⁵ », affirme le narrateur. Dans le chapitre 2 de son roman, Musset, comme de nombreux écrivains sous la monarchie de Juillet, rend donc un culte funèbre à Napoléon mais, chez lui, ce culte fait l'objet d'une distanciation ironique parce qu'il s'agit d'en interroger le fondement.

Le mal du siècle se présente comme la condamnation du sujet à la loi mimétique du désir et la conscience que cette loi repose sur une illusion païenne : celle de penser que la transcendance est à la mesure de l'homme. On a souvent mis en cause l'unité du roman en opposant le chapitre 2 de la première partie, qui annonce un message universel de nature philosophique, au reste du roman : d'inspiration autobiographique, ce dernier s'en tiendrait au destin individuel d'Octave et n'atteindrait pas à l'universalité. Or le destin individuel d'Octave est celui d'un personnage qui, en découvrant la trahison de sa maîtresse, prend conscience de la loi mimétique de son désir en même temps que du caractère mensonger des médiations : en cela, il se présente comme un type représentatif de cette jeunesse de la société postrévolutionnaire qui ne peut plus être ni païenne, ni chrétienne. Pour reprendre la terminologie de René Girard, Musset, comme Stendhal, comme Flaubert, comme Proust, se situe du côté de la vérité romanesque qui met au jour les médiations du désir, et non pas du côté du mensonge romantique, qui tend à faire croire que le désir émerge du seul sujet, dans un culte aveugle de l'originalité.

2. L'amour : une perversion de la foi chrétienne

⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

Dans une lettre du 27 avril 1834 adressée à George Sand, Musset énonce en termes religieux le projet de son roman conçu comme une célébration de la femme qu'il aime : « Je m'en vais faire un roman. J'ai bien envie d'écrire notre histoire ; il me semble que cela me guérirait et m'élèverait le cœur. Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os⁶ ». Dans le roman, publié moins de deux ans plus tard, l'amour fait l'objet d'un culte que Musset met à distance, comme dans bien d'autres œuvres, notamment sa comédie-proverbe *On ne badine pas avec l'amour* composée à la même époque.

Le récit commence au moment où Octave découvre la trahison de sa première maîtresse lors d'un banquet : il comprend que celle-ci le trompe avec son ami. Cet épisode se présente comme l'équivalent, sur le plan individuel, de la chute de l'Empire évoquée dans le chapitre précédent. Dans les deux cas, Musset souligne la perversion de la foi chrétienne dont procède le culte voué d'une part à l'Empereur, d'autre part à la femme aimée désignée comme « une créature superbe que j'idolâtrai⁷ ». La découverte de cette tromperie amène Octave à relire son passé, véritable âge d'or décrit avec des accents païens :

Mais est-ce ainsi qu'on aime à dix-neuf ans, alors que, ne connaissant rien du monde, désirant tout, le jeune homme sent à la fois le germe de toutes les passions ? De quoi doute cet âge ? À droite, à gauche, là-bas, à l'horizon, partout quelque voix qui l'appelle. Tout est désir, tout est rêverie. Il n'y a réalité qui tienne lorsque le cœur est jeune ; il n'y a chêne si noueux et si doux dont il ne sorte une dryade ; et si on avait cent bras, on ne craindrait pas de les ouvrir dans le vide ; on n'a qu'à y serrer sa maîtresse, et le vide est rempli⁸.

L'amour transfigure la réalité comme le montre l'allusion aux dryades, mais Musset souligne le caractère illusoire de cette transfiguration. L'antithèse entre « tout » et « rien », la répétition du mot « vide » expriment l'antinomie entre le sentiment de plénitude ressenti et la réalité, entre le passé et le présent d'un narrateur aussi nostalgique que désenchanté. L'intertexte qu'on décèle contribue à mettre au jour le caractère illusoire de la félicité d'Octave. Cet extrait fait écho au vague des passions décrit par Chateaubriand dans la seconde partie du *Génie du christianisme*, qui, dans la première édition de l'œuvre, précédait son récit *René* : « On habite avec un cœur plein un monde vide et sans avoir usé de rien on est dépossédé de tout⁹ ». L'allusion à la mythologie ne fait que souligner le caractère illusoire de la projection du jeune amant, la facticité de cette harmonie avec le monde dont l'amour est à l'origine. Le sujet est déjà malade comme le confirme la suite du passage où Octave, au cœur de son idylle, se livre à une pratique masochiste dont le caractère fortement blasphématoire apparente l'amour à une perversion de la foi chrétienne :

⁶ *Correspondance d'Alfred de Musset, 1827-1857*, Mercure de France, 1907, p. 60.

⁷ Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, p. 82.

⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁹ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 714.

Ma passion pour ma maîtresse avait été comme sauvage, et toute ma vie en ressentait je ne sais quoi de monacal et de farouche. Je n'en veux citer qu'un exemple. Elle m'avait donné son portrait en miniature dans un médaillon ; je le portais sur le cœur, chose que font bien des hommes ; mais, ayant trouvé un jour chez un marchand de curiosités une discipline de fer, au bout de laquelle était une plaque hérissée de pointes, j'avais fait attacher le médaillon sur la plaque et le portais ainsi. Ces clous, qui m'entraient dans la poitrine à chaque mouvement, me causaient une volupté si étrange, que j'y appuyais quelquefois ma main pour les sentir plus profondément. Je sais bien que c'est de la folie ; l'amour en fait bien d'autres¹⁰.

Octave fait de la pénitence chrétienne une pratique païenne, la finalité de l'autoflagellation n'étant plus pour lui l'expiation des fautes au nom de Dieu mais le plaisir érotique au nom de la femme aimée. Sainte-Beuve regrettait que le roman ne s'achève pas à la fin de la troisième partie, sur l'hymne à la volupté qui marque l'union d'Octave et de Brigitte : il n'admettait pas que, dans la *Confession*, le culte de l'amour participe à la crise des valeurs plus qu'il n'en offre une issue.

3. La Bible : un livre sans Révélation

Aucune Révélation ne permet de rétablir la transcendance verticale et d'empêcher sa déviation. Dans le chapitre 7 de la première partie, Octave, désorienté après la trahison de sa maîtresse, recherche un arbitre entre les livres de sa bibliothèque : à qui donner raison, entre, d'une part, les livres des « rêveurs insensés » auxquels il se référait avant de se savoir trompé, et, d'autre part, les romans libertins dont il vient d'hériter ? Il consulte alors la Bible en une pratique occulte qui rappelle celle des sorts virgiliens, comme le remarque Sylvain Ledda dans une note : au Moyen Âge on ouvrait au hasard un livre de Virgile dont on appliquait les vers à la circonstance présente pour en tirer une prédiction.

Je tombai sur ces paroles de l'Ecclésiaste, chapitre IX :

« J'ai agité toutes ces choses dans mon cœur et je me suis mis en peine d'en trouver l'intelligence. Il y a des justes et des sages, et leurs œuvres sont dans la main de Dieu ; néanmoins l'homme ne sait s'il est digne d'amour ou de haine.

« Mais tout est réservé pour l'avenir, et demeure incertain, parce que tout arrive également au juste et à l'injuste, au bon et au méchant, au pur et à l'impur, à celui qui immole des victimes et à celui qui méprise les sacrifices. L'innocent est traité comme le pécheur, et le parjure comme celui qui jure la vérité.

« C'est là ce qu'il y a de plus fâcheux dans tout ce qui se passe sous le soleil, que tout arrive de même à tous. De là vient que les cœurs des enfants des hommes sont remplis de malice et de mépris pendant leur vie, et après cela ils seront mis entre les morts. »

Je demurai stupéfait après avoir lu ces paroles ; je ne croyais pas qu'un sentiment pareil existât dans la Bible. « Ainsi donc, lui dis-je, et toi aussi, tu doutes, livre de l'espérance¹¹ ! »

La consultation de la Bible, loin d'éclairer l'avenir, l'obscurcit : elle se fait le miroir du personnage (l'expression « les enfants des hommes » à la fin de la citation de *L'Ecclésiaste* fait d'ailleurs écho à l'« enfant du siècle » évoqué dans le titre du roman), elle exprime les doutes mêmes d'Octave et

¹⁰ Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, p. 96-97.

¹¹ *Ibid.*, p. 116-117.

met en question la possibilité d'une transcendance. Le choix de *L'Écclésiaste* n'est pas anodin : ce texte biblique, à la portée potentiellement nihiliste, a fait l'objet de maintes interprétations contradictoires du XVI^e siècle jusqu'à nos jours, dont l'ouvrage *Littérature et vanité*¹², dirigé par Jean-Charles Darmon, retrace l'histoire. Concernant le XIX^e siècle, Emmanuelle Tabet y montre l'influence de *L'Écclésiaste* sur l'écriture de Chateaubriand – influence qui passe par l'intermédiaire des *Oraisons funèbres* de Bossuet notamment¹³ : l'expérience de la vanité de toutes choses, dont *L'Écclésiaste* se fait l'expression, constitue le fondement même de la foi chrétienne dans le *Génie du christianisme*. Chateaubriand y affirme : « Les païens se consumaient à la poursuite des ombres de la vie ; ils ne savaient pas que la véritable existence ne commence qu'à la mort¹⁴. » Il en va tout autrement dans le roman de Musset : l'interprétation que donne ce dernier de *L'Écclésiaste* se rattache davantage aux usages « libertins » de ce texte biblique, que nous trouvons aux XVII^e et XVIII^e siècles sous la plume de moralistes et de philosophes mais aussi de poètes, qui s'inspirent d'Anacréon autant que de Salomon, comme le montre Jean-Charles Darmon¹⁵ : le pessimisme ontologique exprimé dans *L'Écclésiaste* invite le sujet au divertissement et à la jouissance des biens de ce monde. De même, la lecture par Octave de l'extrait cité contribue à le précipiter dans la débauche, à lui faire adopter le mode de vie de Desgenais, porte-parole de ce détournement hédoniste et païen de la vanité chrétienne dans le roman.

On peut aussi lire cet extrait de la *Confession* comme une réécriture parodique du « tolle, lege » de saint Augustin, de ce fameux « prends et lis » qui constitue le moment de la révélation dans les *Confessions* de ce dernier. Ici, la révélation est nulle, le personnage est renvoyé au chaos moral que constitue le monde et qui l'invite à la débauche. Les réécritures de cette scène de conversion qu'est le « tolle, lege » sont nombreuses dans le roman et leur répétition même dit leur inefficacité, comme le montre Esther Pinon dans sa thèse publiée récemment sous le titre : *Musset et le sacré. Le mal du ciel*¹⁶. Le Dieu de Musset est un Dieu sans révélation, qui ne se mêle pas des affaires des hommes.

II. Le mutisme de la transcendance

La transcendance demeure inaccessible et incertaine, mais on ne saurait s'en passer : la quête vaine dont elle fait l'objet constitue la matière même du roman de Musset et détermine la poétique de ce dernier.

¹² *Littérature et vanité*, sous la dir. de Jean-Charles Darmon, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

¹³ Emmanuelle Tabet, « Chateaubriand et le secret de *L'Écclésiaste* », dans *Littérature et vanité*, 2011, p. 119-135.

¹⁴ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 852.

¹⁵ Jean-Charles Darmon, « Un *Écclésiaste* libertin ? », in *Littérature et vanité*, p. 61-98.

¹⁶ Esther Pinon, *Le Mal du ciel. Musset et le sacré*, Paris, Champion, 2015.

1. Un univers livré à lui-même

Le roman ouvre sur un univers désenchanté que l'on peut qualifier de païen dans la mesure où il « ne s'appuie sur aucun principe d'extériorité pour légitimer son ordre et son histoire¹⁷ », pour reprendre les mots de Marc Augé. Le retrait de Dieu amène Octave à le chercher partout, à traquer sa présence dans les livres mais également dans les plus petits événements de sa vie. Tout devient signe aux yeux du narrateur autodiégétique, comme il le dit lui-même en prenant l'image chrétienne du chapelet :

J'ai dans l'esprit une singulière propension à réfléchir à tout ce qui m'arrive, même aux moindres incidents, et à leur donner une sorte de raison conséquente et morale ; j'en fais en quelque sorte comme des grains de chapelet, et je tâche malgré moi de les rattacher à un même fil¹⁸.

Cette traque des signes est présentée comme un symptôme de la maladie d'un siècle en mal de transcendance : le narrateur souligne son caractère non maîtrisé, passionnel. Dans sa présentation du roman, Sylvain Ledda remarque que « la présence obsédante d'un Dieu caché, dont les signes ostensibles ont perdu leur sens, trahit une vision "nihiliste" des temps, ce que soulignent les formules eschatologiques et l'identification d'Octave à un Christ païen¹⁹. » En effet, la traque des signes par le personnage se heurte à l'illisibilité de l'histoire que le narrateur ne cesse de mettre en avant. Dans l'extrait suivant, il s'en prend à l'idée de Providence souvent convoquée pour donner sens à l'Histoire après la Révolution et la chute de l'Empire – on la trouve aussi bien sous la plume de Chateaubriand que sous celle des humanitaristes progressistes :

Fatalité, hasard, Providence, qu'importe le nom ? Ceux qui croient nier l'un en lui opposant l'autre ne font qu'abuser de la parole. Il n'en est pourtant pas un de ceux-là mêmes qui, en parlant de César ou de Napoléon, ne dise : « C'était l'homme de la Providence. » Ils croient apparemment que les héros méritent seuls que le ciel s'en occupe, et que la couleur de la pourpre attire les dieux comme les taureaux²⁰.

Le registre est polémique : le singulier (« C'était l'homme de la Providence ») utilisé par les défenseurs de la Providence, dont les paroles sont rapportées au style direct, s'oppose au caractère double de la référence à César et à Napoléon, ce qui mine le statut d'exception conféré à l'un et à l'autre. Ce statut exceptionnel est également mis à mal par le pluriel « les héros » dans la dernière phrase. Le choix de César et de Napoléon, qu'une forte amplitude diachronique sépare, permet à Musset de renvoyer dos à dos les interprétations païennes et chrétiennes de l'Histoire à la lumière d'une prétendue Providence et de souligner la permanence de l'illusion selon laquelle les contingences recouvriraient une intention divine décryptable. L'image finale de la corrida assimile la pourpre qui pare les deux empereurs à la muleta du matador : à nouveau la gloire

¹⁷ Marc Augé, *Génie du paganisme*, éd. cit., p. 77.

¹⁸ Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, p. 116.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 136.

apparaît comme un leurre. Est aussi dénoncée la supercherie de ceux qui croient à la Providence : dans cette corrida imaginaire, ce sont ceux-là qui tiennent le rôle du matador, qui choisissent d'agiter la pourpre de quelque héros pour détourner d'eux la violence bestiale des dieux assimilés à des taureaux qu'il s'agit de mettre à mort. S'ils croient « que les héros méritent seuls que le ciel s'en occupe », c'est finalement qu'ils espèrent échapper à ce ciel dont la bienveillance reste très incertaine : Napoléon et César ont eu une fin tragique. Interpréter la grande Histoire à la lumière d'une prétendue Providence revient donc à inventer une fiction épique pour se rassurer, pour échapper au doute. C'est un choix tout inverse qu'a fait Musset, celui de rapporter de l'intérieur l'histoire d'un simple enfant du siècle, d'un antihéros bien moins sujet qu'objet de son histoire.

En effet, Octave est incapable de donner une interprétation stable non seulement aux événements de sa vie mais à ses passions elles-mêmes, dont il est le spectateur impuissant : dans bien des passages, il apparaît comme un personnage possédé, dont les gestes expriment des passions irrationnelles et indicibles. La narration, théâtrale, fait une large part à la pantomime. Les termes par lesquels est exprimée cette aliénation du personnage mû par des forces qui échappent à son contrôle rappellent les trances dionysiaques, et ce d'autant plus que cet état de non maîtrise est souvent assimilé à une ivresse ou à une possession pouvant conduire au suicide ou au meurtre :

À peine eus-je posé la tête sur le chevet, que les esprits de la vengeance me saisirent avec une telle force, que je me redressai tout à coup contre la muraille, comme si tous les muscles de mon corps fussent devenus de bois²¹.

L'esprit du doute, suspendu sur ma tête, venait de me verser dans les veines une goutte de poison ; la vapeur m'en montait au cerveau, et je chancelais à demi dans un commencement d'ivresse malfaisante²².

Une démente horrible, effrayante, s'empara de moi subitement ; j'allais et venais au hasard, cherchant sur les meubles quelque instrument de mort. Je tombai enfin à genoux et je me frappai la tête sur le lit²³.

Cependant, loin d'amener une quelconque régénérescence, loin de déboucher sur une situation stable, ces trances dionysiaques se succèdent sans libérer le personnage de ses démons.

Même l'activité rationnelle est incapable de stabiliser le sens, puisqu'elle se présente elle-même comme une passion :

C'est une chose qui m'est particulière, que la méditation, qui, chez le plus grand nombre, est une qualité ferme et constante de l'esprit, n'est en moi qu'un instinct indépendant de ma volonté, et qui me saisit par accès, comme une passion violente. Elle me vient par intervalles, à son heure, malgré moi, et n'importe où.

²¹ *Ibid.*, p. 84.

²² *Ibid.*, p. 232.

²³ *Ibid.*, p. 331.

Mais là où elle vient je ne puis rien contre elle. Elle m'entraîne là où bon lui semble et par le chemin qu'elle veut²⁴.

L'activité rationnelle, que les philosophes des Lumières ont substituée à la foi religieuse pour guider l'humanité, participe donc à l'instabilité du sens et des valeurs. L'absence de principe d'extériorité détermine la poétique du roman.

2. Un roman réflexif

Si la *Confession* est conçue comme un roman autobiographique (la lettre à George Sand que nous avons citée le montre), force est de constater que Musset a brouillé son caractère référentiel. D'abord, il s'est choisi un masque, Octave, dont le récit de vie remanie son propre vécu, mais surtout la poétique même du roman contribue à le couper de toute donnée extérieure. En effet, elle repose tout entière sur des effets d'échos.

Plus que la continuité narrative, c'est le retour de certaines images et de certaines situations qui fait l'unité du roman. Par exemple, Octave éprouve, par deux fois, un repentir qui laisse à penser que sa vie va prendre une direction nouvelle, mais ce changement avorte car un événement extérieur ramène le personnage à la situation dont il tendait à se libérer. Ainsi, c'est à l'instant même où il décide de rompre avec sa vie de débauche qu'Octave apprend la mort de son père. De même, dans la dernière partie du roman, c'est au moment précis où il se repent de sa jalousie injustifiée auprès de Brigitte que cette dernière se met à en aimer réellement un autre.

En outre, la gémellité détermine le système des personnages et se fait l'expression de cette quête vaine de l'altérité, de l'emprisonnement d'Octave dans son vécu : Desgenais apparaît comme son double débauché au début du roman et Schmitt comme son double vertueux à la fin, par exemple. Il arrive même que certains personnages, présentés d'abord comme des inconnus, se révèlent être, quelques pages plus loin, des figures familières d'Octave : ainsi, on tarde à savoir que l'amant de sa première maîtresse, qui est présenté d'abord comme un jeune homme anonyme, est en réalité son ami d'enfance. De même, le personnage de Larive, présenté comme le domestique de son père, ne tarde pas à devenir un double de l'enfant du siècle dont il partage le deuil. Tout dans le roman ramène à la subjectivité de cet être de fiction qu'est Octave, personnage qui ne préexiste pas au roman, personnage qui naît avec la trahison originelle relatée dans les premières pages.

3. Le pouvoir des rituels en question

²⁴ *Ibid.*, p. 153.

Le roman obéit à la logique ritualiste qui caractérise le paganisme, selon Marc Augé, et qui consiste à faire comme si l'imitation entraînait l'identification. À cet égard, le chapitre 10 de la première partie peut être lu comme une mise en abyme du roman. De la même manière que Musset se livre dans son œuvre à la recomposition de son histoire avec George Sand, Octave organise une mise en scène dans son appartement pour revivre un moment heureux qu'il a connu auprès de sa première maîtresse : il introduit une prostituée dans sa chambre, reproduit le décor de son souvenir et y installe la prostituée en lieu et place de sa maîtresse. C'est bien sûr un échec, la magie n'opère pas : le passé heureux ne ressuscite pas. De pareils jeux de rôles sont fréquents dans le roman. Ainsi, Octave, à la mort de son père, habitera la maison de ce dernier, adoptera les mêmes habitudes que lui pour s'identifier à cette figure idéalisée et cela se soldera par le même échec. Octave, qui revêt le masque de son père, est lui-même le masque de l'auteur : rappelons que Musset a perdu son propre père quelques années avant de composer la *Confession*, en 1832, lors d'une épidémie de choléra. Si, pour reprendre les termes de Marc Augé, l'imitation entraîne l'identification dans les rituels païens, il n'en est rien dans la *Confession*. On n'échappe pas à soi-même, à son histoire qui est irréversible dans le roman de Musset. Octave n'est pas son père, Musset n'est pas Octave, l'Autre reste inaccessible : la poétique du roman le dit en se faisant autoréférentielle, réflexive. L'œuvre échange donc son statut de récit autobiographique contre un statut de récit de fiction qui est assumé à la fin : dans le dernier chapitre, la narration passe à la troisième personne, les adieux d'Octave et Brigitte étant relatés par un narrateur hétérodiégétique.

Non seulement les rituels d'Octave pour ranimer le passé mettent en abyme les rituels de l'auteur, mais c'est l'écriture même du roman qui obéit à une logique ritualiste : Musset y réécrit des textes consacrés comme pour ranimer une foi religieuse éteinte, mais il ne parvient à montrer que l'impossibilité de tout dessein apologétique. Il reprend pour les détourner les *Confessions* de saint Augustin, comme nous avons eu l'occasion de le voir, ou encore la parabole de l'enfant prodigue : le moment du repentir n'ouvre chez lui sur aucun au-delà de la faute, puisque le retour dans la maison paternelle correspond au moment de la mort du père dans le roman. De plus, Musset emprunte à la rhétorique religieuse certains codes : on retrouve les registres du prêche, du sermon, de l'imprécation, de la prière, dans son roman, mais ceux-ci demeurent hétérogènes à son écriture qui en souligne l'artificialité, comme le montre Esther Pinon dans un article intitulé « Écrire le sacré : Musset et ses modèles²⁵ ».

²⁵ Esther Pinon, « Écrire le sacré : Musset et ses modèles », in *Poétique de Musset* (sous la direction de Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Séginger), Colloque de Cerisy, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

Ritualiste, l'écriture de Musset serait-elle aussi inefficace à ressusciter la foi passée que les jeux de rôle d'Octave ? La fin de la *Confession* invite à le penser : le roman, présenté au début comme un récit exemplaire, s'en tient au récit de vie d'un personnage qui fait figure de contre-exemple. Il débouche sur une suspension du sens puisque, dans le dernier chapitre, quand la narration passe à la troisième personne, c'est la focalisation externe et non pas la focalisation zéro qui est adoptée : aucun sens ne transcende l'histoire.

III. L'écrivain : un médiateur ou un homme en mal de médiation ?

Si l'auteur abdique ainsi toute autorité à la fin de son roman, décevant l'attente du lecteur, c'est parce que son roman met en doute la légitimité de toutes les autorités qui, après le déclin de la foi chrétienne, se voient dépourvues de fondement métaphysique : l'autorité de l'écrivain n'échappe pas à la règle.

1. Le sacre de l'écrivain en question

De façon plus explicite, Musset, dans le second chapitre de la *Confession*, s'en prend au sacre de l'écrivain et à la sacralisation de la littérature. D'abord il interpelle Goethe et Byron en ces termes :

Pardonnez-moi, ô grands poètes, qui êtes maintenant un peu de cendre et qui reposez sous la terre ; pardonnez-moi ! vous êtes des demi-dieux et je ne suis qu'un enfant qui souffre. Mais en écrivant tout ceci, je ne puis m'empêcher de vous maudire²⁶.

Cette apostrophe initiale, qui rappelle la finitude de Goethe et de Byron, réduits en cendre, mine le statut de demi-dieux qu'ils ont acquis dans la société et que le narrateur rappelle non sans ironie. Musset s'en prend au sacre de l'écrivain comme il s'en est pris au sacre de Napoléon dans les pages précédentes et comme il s'en prendra au sacre de l'être aimé dans les pages suivantes. La littérature de Byron et de Goethe est accusée de n'offrir aucune illusion consolatrice. L'accusation est du même ordre que celle que Musset adresse aux philosophes des Lumières : ces deux poètes ont œuvré pour la vérité au lieu d'œuvrer pour le bonheur de l'humanité. Pour Musset, ce bonheur ne peut reposer que sur l'illusion tant la foi et le savoir sont selon lui incompatibles, comme la formulation de son reproche le montre :

Que ne chantiez-vous le parfum des fleurs, les voix de la nature, l'espérance et l'amour, la vigne et le soleil, l'azur et la beauté²⁷ ?

La célébration païenne du monde suggérée se présente comme une accumulation de stéréotypes dont la régularité du rythme (avec une succession d'hexasyllabes) souligne l'artificialité. Musset

²⁶ *Ibid.*, p. 74.

²⁷ *Ibid.*, p. 74.

accuse plus loin Chateaubriand d'avoir sacralisé la « désespérance », terme qu'il lui emprunte d'ailleurs :

Déjà Chateaubriand, prince de poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel, au milieu des parfums et des encensoirs sacrés²⁸.

Quand Musset évoque ses aînés, l'hommage est donc à la mesure du procès : c'est le charme puissant des ouvrages de Goethe, de Byron et de Chateaubriand, c'est le sacre de ces écrivains perçus comme des demi-dieux qui est responsable de leur effet néfaste. En effet, une foule d'imitateurs engendre après eux une littérature « cadavéreuse et infecte, qui n'avait que la forme, mais une forme hideuse », pour reprendre la formule de Musset où nous pouvons peut-être déceler une allusion à Victor Hugo et à sa promotion du grotesque. La littérature devient « cadavéreuse et infecte » parce qu'elle s'institutionnalise. Elle n'est plus qu'affaire de formes : l'écrivain moderne, coupé de la vie, n'imité plus que des œuvres d'autres écrivains. Il lui manque l'inspiration, cette insufflation divine.

Dans la *Confession*, Musset s'identifie pleinement à la figure auctoriale du poète désenchanté, telle que la définit J-L Diaz dans *L'écrivain imaginaire (scénographies auctoriales à l'époque romantique)*²⁹. Le poète désenchanté ne prise guère l'écriture qui est vécue par lui comme une compromission dans un monde corrompu, comme un marchandage de ses souffrances intimes qui n'engendre que dégoût de soi. La nostalgie de Musset pour le XVIII^e siècle libertin et son admiration pour les auteurs du Grand Siècle sont à la mesure de sa détestation pour les conditions nouvelles de l'écrivain vécues comme une prostitution. Si les conditions de l'écrivain moderne ne sont pas directement évoquées dans la *Confession*, elles constitueront le sujet même du *Poète déchu*, roman demeuré inachevé et publié à titre posthume que Musset composera en 1839.

2. L'écrivain : un homme en mal de médiation

Néanmoins les conditions de l'écrivain moderne ne nous paraissent pas étrangères à la poétique de la *Confession*. En effet, on peut voir dans le mutisme de la transcendance le reflet du mutisme du lecteur auquel l'écrivain moderne est confronté. Le roman de Musset nous semble témoigner de la profonde mutation que connaît la condition de l'écrivain après la chute de l'Ancien Régime, de ce passage de la littérature comme discours à la littérature comme texte sur lequel se penche Alain Vaillant dans *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*³⁰ : après la Révolution, disparaissent les réseaux d'élites dans lesquels s'inscrivait l'écrivain en amont de la

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire (scénographies auctoriales à l'époque romantique)*, Paris, Champion, 2007.

³⁰ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

publication. Il ne lit plus ses œuvres dans les salons, auprès d'une société choisie. C'est le règne du livre, cet objet commercial. L'écrivain se retrouve face à face avec un public inconnu, anonyme : il n'y a plus de médiateur entre lui et son lectorat. Le roman devient le genre majeur de cette littérature-texte. La propension du narrateur de la *Confession* à se faire lecteur des circonstances et de lui-même n'est-elle pas l'expression d'une difficulté à assumer son statut de sujet écrivain ? La quête par Octave d'un principe d'extériorité garantissant et stabilisant le sens de sa vie ne reflète-t-elle pas la quête par l'auteur d'un lecteur garantissant et stabilisant le sens de son roman ? La *Confession* se fait l'expression du divorce entre l'écrivain et son public qui caractérise la modernité. Le roman donne une image négative de son lectorat : quand le narrateur apostrophe ses destinataires, désignés comme les « hommes du siècle », il en fait des êtres matérialistes et insensibles à ses tourments. Si Musset a mis en place une poétique réflexive, comme nous l'avons vu, c'est donc pour extraire son œuvre de ce contexte mortifère, pour lui donner une forme d'autosuffisance, lui qui méprise tant les romans nouveaux. Dans ses *Nouvelles*, composées peu après la *Confession*, il adoptera une autre stratégie d'évitement : le narrateur adressera ses récits à une dame, à une lectrice unique et mondaine, fantôme des salons de l'Ancien Régime, avec laquelle il établira une relation de complicité.

CONCLUSION

Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, le paganisme se présente donc comme le rêve d'un rapport immédiat au monde que Musset place dans un âge d'or définitivement perdu et dont il souligne le caractère illusoire : le savoir est incompatible avec la foi sous sa plume. On ne saurait se passer de transcendance et pourtant celle-ci reste inaccessible : la recherche par Octave d'un principe d'extériorité s'avère aussi nécessaire que vaine. Elle reflète l'angoisse de l'auteur moderne s'adressant à un lecteur qui lui est tout sauf familier. La *Confession* raconte cette quête de l'Autre qui est une quête de sens : tout est signe aux yeux du personnage, mais la signification de ces signes reste incertaine et instable. De même le roman qui s'annonce comme un roman exemplaire débouche sur une suspension du sens. Enfin, et c'est peut-être sur ce point que Musset s'écarte le plus de la pensée païenne, son personnage ne s'inscrit pas dans un contexte social qui le définirait : il a beau être présenté comme un enfant du siècle, il n'y a pas, entre lui et la jeunesse de son temps, un rapport de continuité et d'interdépendance, mais un rapport spéculaire. C'est ce même rapport spéculaire extrait de tout contexte que Musset met en place avec son lecteur dans ce roman dont nous avons mis au jour le caractère réflexif. Ce rapport spéculaire prend la forme d'une rupture avec le lecteur réel mais il invite ce dernier, de manière oblique, à une lecture

empathique. Si Musset tourne le dos au lecteur c'est en effet pour mieux le rencontrer dans une sphère intime, dans les coulisses de l'espace public, dans une sphère dont seule la littérature a la clef, pourvu qu'elle ne soit pas un métier.